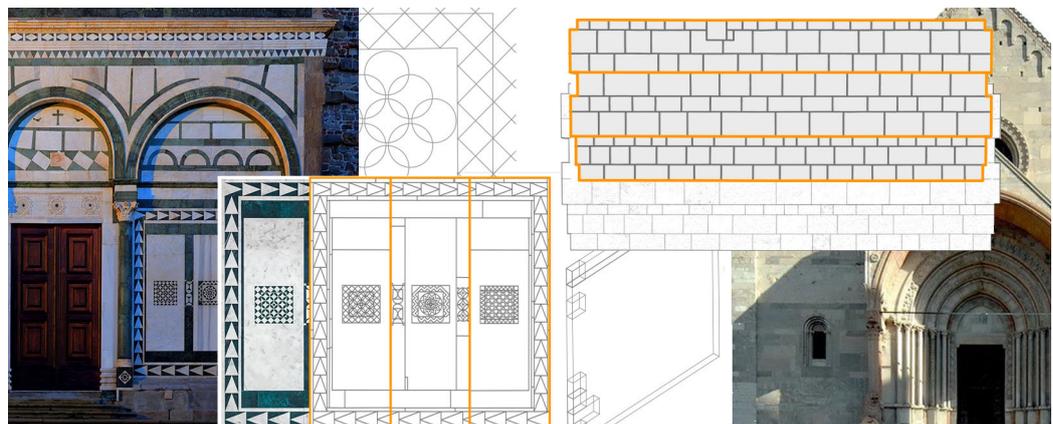
Di-segnare i muri del tempo e dello spazio. Intorno alla prassi analitico-compositiva delle opere di Oscar Piattella

Laura Baratin
Francesca Gasparetto

Abstract

L'intera opera di Oscar Piattella è caratterizzata da un forte legame con il disegno, da lui stesso definito come la base della pittura. Il contributo analizza l'approccio compositivo geometrico dell'artista, a partire dall'osservazione del risultato rappresentativo ottenuto su una serie di sette opere degli anni Ottanta, attualmente conservate nella Sala Multimediale del Chiostro Sant'Agostino di Cantiano (PU).
Le tavole dipinte in oggetto fanno parte del lungo e costante processo di ricerca di Piattella sul tema del "muro", elemento da indagare da un punto di vista tanto antropologico quanto geometrico. Proprio il muro, declinato nella sua concezione di struttura rigida scandita da regole statiche, diventa la base di partenza per l'analisi della prassi operativa dell'artista.
Dal lavoro di indagine è stato possibile dichiarare il disegno come uno strumento imprescindibile, espressione di regole antiche, in grado di interpretare e disvelare gli archetipi della storia, del tempo e della materia, proponendo immagini che riflettono una visione quasi rinascimentale dello spazio e della pittura.
Infine, il lavoro ha affrontato la conservazione delle opere indagate in relazione ai luoghi di ispirazione architettonica. Prassi artistica e prassi conservativa si intrecciano e portano a un nuovo approccio, possibile grazie all'impiego del disegno come elemento fondante dell'immagine e della materia.

Parole chiave
Di-segno, gestualità pittorica, spazio, materia, muro

Topics
Interpretare / svelare

Sintesi di un approccio analitico: Di-segnare i Muri di Piattella. Fonte: Scuola di Conservazione e Restauro, Università di Urbino

doi.org/10.3280/oa-832-c84

Introduzione

All'interno del Chiostro di Sant'Agostino a Cantiano, sul confine tra Marche e Umbria, sono esposte sette opere di Oscar Piattella facenti parti della lunga serie di "Muri" che l'artista pesarese ha indagato nel suo percorso artistico (figg. 01, 02).

Fig. 01. Allestimento delle opere all'interno del Chiostro di Sant'Agostino. Fonte: Scuola di Conservazione e Restauro, Università di Urbino

Fig. 02. Allestimento delle opere all'interno del Chiostro di Sant'Agostino. Fonte: Scuola di Conservazione e Restauro, Università di Urbino

Dall'analisi di questi oggetti è stato impostato lo studio presentato, che indaga il legame tra composizione architettonica rinascimentale e la gestualità pittorica informale contemporanea, provando a definire un linguaggio autonomo e riferito a regole geometriche ripetute dall'artista in fase creativa. L'architettura e lo studio delle sue proporzioni è stato oggetto dell'indagine artistica di Piattella fino agli anni Novanta, momento in cui avvertì la necessità di abbandonare i problemi di struttura visiva, centrali nella sua poetica fino a quel momento [Emiliani 2002, p.43]. Quella prima stagione artistica, caratterizzata da un approccio quasi ossessivo dello studio di muraglie, pareti e zoccolature rinascimentali, lo portarono a essere in grado di scansionare le superfici e definirle in un'ottica compositiva da cui inventare la sua astrazione. Dal confronto con le facciate di importanti edifici rinascimentali, dallo studio dei loro motivi decorativi e dei dettagli compositivi si sprigiona il pensiero, lo sforzo creativo del lavoro di Piattella. Proprio da questo rigoroso approccio alla gestualità pittorica è scaturita la voglia di studiare le superfici realizzate dall'artista, che rappresentano il risultato di un'attenta analisi geometrica condotta ed espressa anche grazie al costante utilizzo dello strumento del disegno. La ricerca ha portato ad approfondire anche gli aspetti tecnico-scientifici delle sette tavole dipinte, dai materiali costitutivi alle tecniche esecutive (supporto, pigmenti, leganti e protettivi), con l'obiettivo di individuare una prassi conservativa comune. Inevitabilmente, tecnica compositiva e materia dell'opera si intrecciano perché sono il risultato di un'operazione complessa, che mette in stretta relazione il disegno e il colore, la sua resa, definendo un rapporto chiamato dall'artista stesso *di-segno* [Iori 2019, p.29].

Poetica gestuale di Piattella: l'astrazione che non nega mai l'impiego del disegno

Già definito *segnatore del tempo* [Varga, 1982], Piattella è l'artista del vissuto, colui in grado di rappresentare (o meglio, *di-segnare*) l'esperienza della memoria attraverso la materia, memorizzare la materia attraverso i segni di un presente che diventa così eterno. La sua ricerca si imposta alla fine degli anni Cinquanta a partire da un deciso cromatismo degli impasti pittorici, per poi evolversi in una graduale riduzione del tessuto segnico-cromatico a vantaggio dello spazio-superficie. L'immagine progettata e realizzata da Piattella si trasforma così in spazio, che l'artista indaga attraverso il disegno delle forme elementari della realtà. Partecipe osservatore dell'intorno naturale e costruito, Piattella si distacca lentamente dal movimento informale nel quale è immerso nei suoi primi anni di produzione artistica.

Infatti, la sua concezione di astratto lo porta a sperimentare e applicare nuove regole compositive, in cui la purezza geometrica delle linee architettoniche che studia gli permettono di sprigionare una realtà che va ben oltre il simbolico. La sua capacità di proiettare costantemente lo sguardo su ciò che lo circonda, lo rende uno spettatore attivo dei mutamenti della natura – causati ad esempio dal succedersi delle stagioni – e dei cambiamenti di luce tra giorno e notte, vivendoli e misurandoli come uno strumento di ricerca della gestualità pittorica e creativa. Il disegno come strumento di ricerca, incondizionato e lontano dal peso culturale del tempo che vive, lo porta a un'analisi geometrica rigorosa della realtà e delle superfici che scansiona quotidianamente. Il suo approccio rigoroso a una gestualità pittorica codificata da lui stesso, apparentemente meccanica e processuale, conduce alla realizzazione del suo astrattismo, come ad esempio le grandi tavole murarie che riportano forme architettoniche, la purezza geometrica e la capacità di sviluppare un disegno mentale e creativo a partire dalla rappresentazione di un linguaggio artistico autonomo che fa riferimento alla materia.

I "muri" di Cantiano: materiali, tecniche esecutive e sforzo creativo

La capacità di osservare, l'essere partecipe della spazialità, lo sguardo sempre volto verso i muri delle vecchie case e degli edifici storici, con intonaci screpolati e colori sbiaditi dal tempo, sono il bagaglio che porta all'esperienza pittorica di Piattella e fanno parte della poetica espressa dai "Muri" conservati nel chiostro di Cantiano. Da un punto di vista tecnico-merceologico, le opere prese in esame da questo studio sono realizzate su supporti che Piattella reperisce da rivenditori di legni industriali, cioè compensati o truciolati. Gli strati pittorici sono composti da pitture sintetiche in dispersione acquosa, che variano per densità a seconda della resa estetica ricercata dall'artista. Oltre al colore, Piattella arricchisce le sue superfici con inserti tessili e materiali eterogenei di origine naturale, minerale o vegetale (polveri di marmo, terra rossa dei campi da tennis, pomice, carbone in polvere, sabbie, grafite). Più che in altre opere, questi sette dipinti rappresentano evidentemente il carattere fermo, statico e ripetitivo del lavoro di Piattella che incontra l'architettura, la scultura, il volume per ottenere la purezza geometrica bidimensionale. Le opere collocate nella sala multimediale del Chiostro Sant'Agostino di Cantiano rappresentano le facciate della Basilica di Santa Maria di Collemaggio, del Vescovado di Pienza, della Chiesa Romanica di Colleferro, della Chiesa di San Ciriaco di Ancona e infine della Badia di Fiesole. Dall'osservazione, dall'analisi e dalla conseguente astrazione degli aspetti strutturali di ognuna di queste facciate, Piattella ricrea per le sue superfici il disegno dei paramenti murari (fig. 03). L'iter artistico dimostra la sua eccezionale capacità analitica multilivello, rappresentata da ognuna delle opere. La loro realizzazione parte da un attento rilievo in situ, cioè dalla raccolta delle misure dei singoli elementi che compongono le pareti murarie scelte e dal confronto con le proporzioni architettoniche reali delle facciate d'ispirazione. Una volta ottenuto il modello geometrico dell'architettura, l'esecuzione prevede la preparazione dei motivi geometrici che creano il paramento murario scelto. Quindi, sulle tele correttamente ritagliate, veniva steso un impasto corposo che fungeva da strato preparatorio e che accoglieva le successive stesure di pigmenti, terre colorate e sabbie,

Fig. 03. Facciata del Palazzo vescovile di Pienza e il dipinto "Grande tavola della terra". Fonte: Scuola di Conservazione e Restauro, Università di Urbino

setacciate sulla superficie fino a completa saturazione, al fine di imitare la pietra. La scelta del materiale pittorico era infatti guidata dall'osservazione del materiale lapideo. Alla preparazione degli inserti dipinti seguiva il loro incollaggio sul supporto secondo la disposizione delle pietre sui paramenti murari.

Ipotesi di ricerca geometrica: un modello analitico per l'"*Ara della Presenza*"

Prendendo come esempio il dipinto "*Ara della Presenza",* si è condotta l'analisi geometrica e compositiva dell'opera seguendo tre livelli di indagine: lo studio delle linee di costruzione e quindi l'impostazione della struttura del dipinto; l'analisi delle forme geometriche impiegate; il confronto metrico tra la superficie architettonica d'ispirazione e il risultato pittorico finale. Dall'osservazione dei risultati si è potuta ipotizzare la prassi operativa messa in pratica da Piattella in fase di progettazione dei suoi "Muri".
L'opera in oggetto si articola attraverso la disposizione ordinata di pezzi di tela, sagomati e colorati, dei quali l'artista si è servito per ricreare fedelmente l'intarsio policromo in marmo bianco e verde che, posto entro arcate cieche, adorna la facciata della Badia Fiesolana (FI) (fig. 04). Per questo caso specifico, l'artista ha ricostruito fedelmente il motivo della tarsia marmorea proponendo una superficie bicroma sulle tonalità del grigio-scuro conferitogli dalla grafite e dalla ghisa adoperate nell'impasto. Il primo step dell'analisi geometrica è stato impostato sullo studio e sul confronto dell'organizzazione spaziale della superficie bidimensionale (fig. 05).

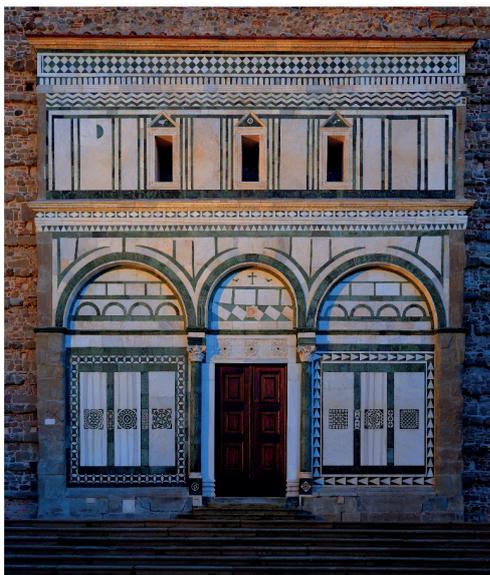



Fig. 04. Facciata della Badia Fiesolana e il dipinto "Ara della Presenza". Fonte: Scuola di Conservazione e Restauro, Università di Urbino

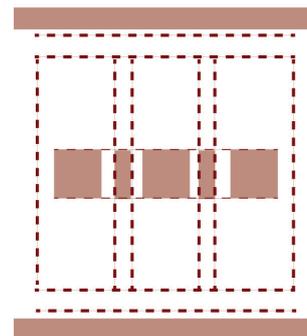
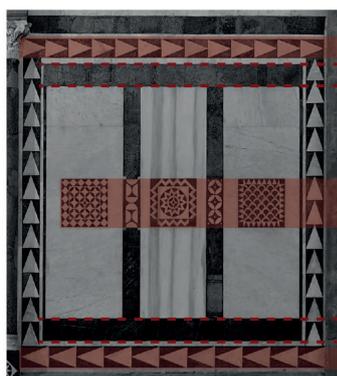



Fig. 05. Fase 1: analisi per confronto dell'impostazione compositiva della facciata della Badia Fiesolana e del dipinto "Ara della Presenza". Fonte: Scuola di Conservazione e Restauro, Università di Urbino

L'osservazione delle due composizioni, quella architettonica e quella pittorica, porta alla strutturazione di un modello definito a partire dallo studio dell'intarsio marmoreo. Il risultato è lo stesso sia per la facciata architettonica che per l'opera d'arte: la superficie è divisa in tre aree – definite dai tre rettangoli verticali – decorate al loro interno da rettangoli più piccoli, il tutto chiuso in una cornice geometrica. Il secondo livello di indagine prende in esame le forme geometriche impiegate per ottenere la composizione, confrontate per valutarne l'esattezza e la fedeltà nell'opera di Piattella. È possibile ricondurre ogni parte della superficie a elementi geometrici elementari: quadrato, rettangolo, triangolo, cerchio (fig. 06). I disegni presenti sono il risultato dell'accostamento o della sovrapposizione di forme diverse. Da parte dell'artista marchigiano si può notare una stretta fedeltà nel riprodurre lo stesso tipo di forme che si trovano sulla facciata rinascimentale. Andando più nel dettaglio e analizzando la struttura geometrica che caratterizza le decorazioni presenti nei rettangoli centrali, è possibile definire una sorta di proporzione compositiva che determina la struttura ordinata, non presente invece nell'intarsio marmoreo (figg. 07a, 07b). È possibile quindi ipotizzare un'interpretazione più rigorosa della geometria da parte dell'artista contemporaneo, probabilmente dovuta anche alla tecnica esecutiva che ha permesso a Piattella di ottenere pezzi più simili tra di loro. In effetti, pur apparentemente uguali, per le decorazioni marmoree viene meno la rigida ripetitività. Infine, l'ultima fase dell'indagine si concentra sul confronto metrico. Analizzando le dimensioni utilizzate, il risultato ottenuto da Piattella non è totalmente sovrapponibile a quello della facciata d'ispirazione (fig. 08). Questo potrebbe essere dovuto a un errore fatto dall'artista in fase di rilievo o di restituzione delle misure. Più probabilmente, lo scarto di alcuni centimetri è riconducibile al gesto artistico, una parziale volontà di reinterpretazione di un passato immortale e della sua materia immobile e statica.
L'analisi di tipo metrico è stata condotta su tutti i sette dipinti, in confronto con le facciate d'ispirazione. Il risultato è stato confermato, dal momento che le dimensioni di nessuna opera corrisponde precisamente alla facciata di ispirazione (fig. 09).

Fig. 06. Fase 2: analisi delle forme geometriche impiegate per la decorazione della facciata della Badia Fiesolana e del dipinto "Ara della Presenza". Fonte: Scuola di Conservazione e Restauro, Università di Urbino

Fig. 07a. Studio delle linee di composizione delle decorazioni geometriche del dipinto "Ara della Presenza". Fonte: Scuola di Conservazione e Restauro, Università di Urbino

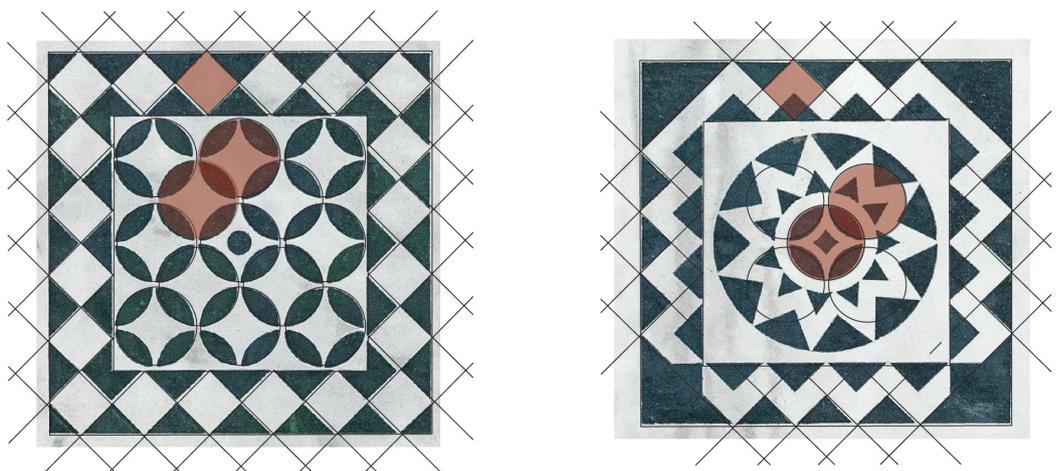
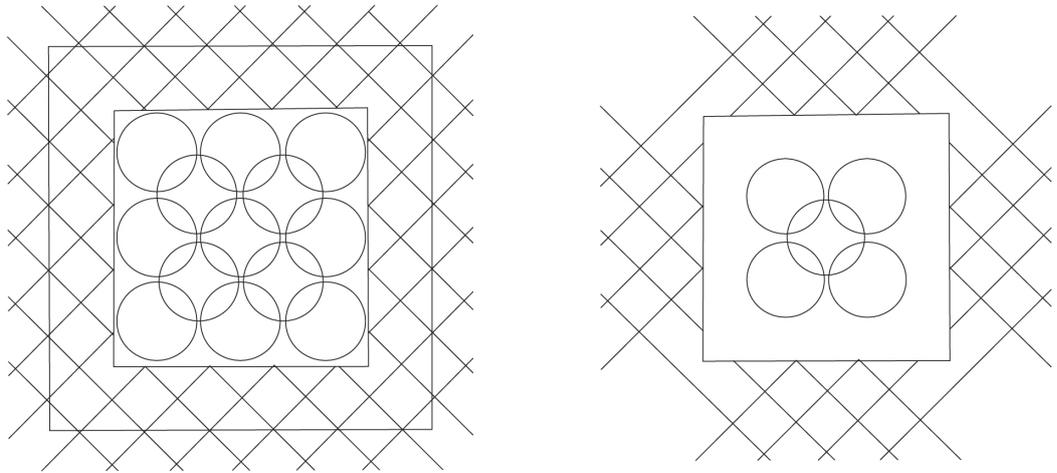



Fig. 07b. Studio delle linee di composizione delle decorazioni geometriche del dipinto "Ara della Presenza". Fonte: Scuola di Conservazione e Restauro, Università di Urbino

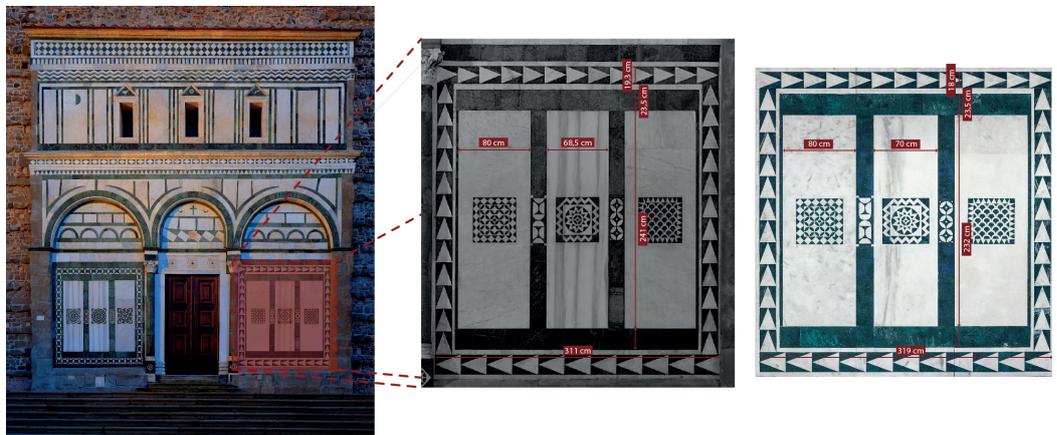



Fig. 08. Fase 3: confronto metrico tra la facciata della Badia Fiesolana e il dipinto "Ara della Presenza". Fonte: Scuola di Conservazione e Restauro, Università di Urbino

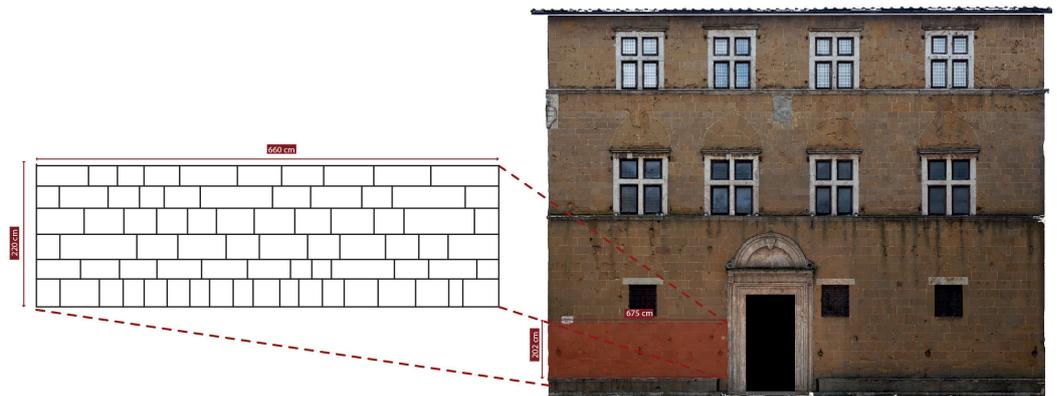



Fig. 09. Fase 3: confronto metrico tra la facciata del Palazzo Vescovile di Pienza e il dipinto "Grande tavola della terra

Infatti, il risultato contemporaneo non deve essere una tecnica riproduzione delle forme geometriche del passato. L'opera di Piattella è da interpretare piuttosto come una gestualità pittorica contemporanea, che contrappone al tempo passato un tempo presente che guarda verso il futuro e che interpreta la materia antica con soluzioni più contemporanee.
Così l'indagine, condotta a partire dall'analisi geometrica e attraverso la semplificazione delle linee rielaborate sulle superfici murarie di edifici storici, ha permesso di individuare un'ipotesi di procedimento ripetitivo e a suo modo astratto, che ha confermato la dedizione alle regole dell'artista pesarese.

Proteggere *informalmente:* un disegno diverso a supporto della conservazione

Più che per altri oggetti artistici, per i "Muri" di Piattella vale l'idea del rilievo e del disegno come strumenti principali dai quali è stato possibile non solo studiare, ma anche realizzare le opere in analisi. Proprio per questo motivo per progettare e ottenere una pianificazione conservativa è stato necessario affidarsi fin dal principio a un approccio analitico-documentativo. A partire proprio da un'osservazione attenta della realtà pittorica messa a confronto con quella d'ispirazione e architettonica, sono stati analizzati materiali e individuati i possibili degradi. Se risulta che Piattella avesse misurato personalmente ogni elemento decorativo della facciata con strumenti di rilievo per così dire diretti, l'indagine condotta oggi ha visto l'utilizzo di strumentazioni digitali di rilievo indiretto e restituzione di fotopiani. A partire da queste, è stato realizzato lo schema grafico sul quale sono stati indicati i principali meccanismi di degrado in corso e suggerire necessarie prassi conservative. Le opere in questione hanno permesso di sperimentare un nuovo modello rappresentativo da utilizzare in contesti conservativi non particolarmente complessi, come possono essere definite le superfici pittoriche dei "Muri" (fig. 10). In questi casi, infatti, pur ritenendo il disegno uno strumento di sintesi imprescindibile, si è ritenuto sufficiente far riferimento a schemi esemplificativi da utilizzare a supporto dell'osservazione diretta dell'opera. In effetti, più in generale, nel caso dei processi conservativi di opere mobili di piccole dimensioni, la progettazione degli interventi di restauro avviene sempre in presenza dell'opera. Il prodotto grafico funge piuttosto da mappa generale da usare come strumento di supporto al ragionamento svolto in loco. Proprio per assecondare questa prassi comune, è stato ipotizzato un modello di documentazione ottimizzato al fine di rispondere alle reali esigenze operative. Sono state così abbandonate le mappature conservative normalmente impiegate - e quindi la codifica grafica dei degradi - per lasciare posto a schemi grafici integrati con macrofotografie e indicazioni tecniche dei punti su cui intervenire. Questo è stato possibile poiché le problematiche riscontrate erano spesso diffuse su tutta la superficie e, in molti casi, si faceva riferimento a un degrado non ancora evidente, quindi difficilmente localizzabile e rappresentabile. Inoltre, le indagini scientifiche condotte su provini realizzati in collaborazione con l'artista hanno portato a informazioni merceologiche molto utili alla pianificazione di una corretta conservazione [1] e ben integrabili in una documentazione grafica diversa come quella proposta.

Fig. 10. Esempio di tavola. Fonte: Scuola di Conservazione e Restauro, Università di Urbino

Conclusioni

Lo studio proposto evidenzia il diverso ruolo del disegno in un processo artistico e di salvaguardia delle opere d'arte contemporanee. Nel caso indagato dei "Muri" di Piattella, a partire dalla progettazione dell'opera fino a giungere alle fasi dell'iter conservativo, il disegno

occupa un posto importante per il lavoro dell'artista pesarese. In questo contesto analitico, lo strumento del disegno svolge il ruolo di guida e dimostra la sua versatilità, poiché è in grado di dialogare con gli aspetti più artistici e con quelli più tecnico-scientifici supportando l'intera vita di un'opera. Il lavoro ha dunque esplorato come la materia, il tempo, l'architettura e la cura possano essere concetti espressi e rappresentati da una forma di disegno diverso che però allo stesso tempo sembra seguire un unico percorso condiviso e culturale.

Note

[1] Nell'ambito della tesi di laurea in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Urbino (A.A. 2013/2014) condotta dalla studentessa Francesca Marconi, l'artista ha realizzato cinque provini utilizzando un supporto di compensato di forma rettangolare sul quale ha applicato varie tipologie di impasti colorati preparati artigianalmente mediante l'utilizzo di pigmenti in polvere miscelati con il medium in proporzioni differenti.

Riferimenti bibliografici

Caramel, L. (1990), *Piattella. Tra regola e accadimento. Pitture dal 1975 al 1990*. Ascoli Piceno. Cat. di mostra, Ascoli Piceno,Civica Galleria d'Arte Contemporanea di Ascoli Piceno, 1990, s.i.p.

D'amico, F. Piattella, O. (a cura di). (1991). *Materia tra realtà e mito*. Perugia: Electa Editori Umbri.

Emiliani, A. (2002) In *Piattella*. Pp. 39-43. Urbino: Edizioni Quattro Venti.

Iori, A. (2019). *Oscar Piattella. Nel di-segno del colore*. Perugia: Fabrizio Fabbri Editore.

Million H., Lampugnani V.M., (a cura di). (1994). *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Milano: Bompiani.

Murray, P. (1978). *Architettura del Rinascimento*. Milano: Electa editrice.

Piattella, O. (1987). *Materia come realtà, Materia come sogno*. Perugia: Litostampa.

Piattella, O. (1999). *Oscar Piattella: sentire la materia*, Cagli: Comune di Cagli; Cantiano: Comune di Cantiano; Comunità Montana del Catria e del Nerone.

Piattella, O., D'amico, F. (a cura di). (1994). *Il tempo del colore*. Grottammare: Stamperia dell'Arancio.

Poli, F. (2007). *Arte moderna dal postimpressionismo all'informale*. Firenze: Electa.

Varga, M.N. (1982). In *Oscar Piattella / I muri*. Pp.2-3. Pesaro: Tipolito SAT.

Autori

Laura Baratin, Scuola di Conservazione e Restauro, Università degli Studi di Urbino, laura.baratin@uniurb.it
Francesca Gasparetto, Scuola di Conservazione e Restauro, Università degli Studi di Urbino, francesca.gasparetto@uniurb.it

Per citare questo capitolo: Baratin Laura, Gasparetto Francesca (2022). Di-segnare i muri del tempo e dello spazio. Intorno alla prassi analitico-compositiva delle opere di Oscar Piattella/Di-segnare the walls of time and space. Around the analytical-compositional praxis of Oscar Piattella's works. In Battini C., Bistagnino E. (a cura di). *Dialoghi. Visioni e visualità. Testimoniare Comunicare Sperimentare. Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Dialogues. Visions and visuality. Witnessing Communicating Experimenting. Proceedings of the 43rd International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1279-1294.

 Isbn 9788835141938

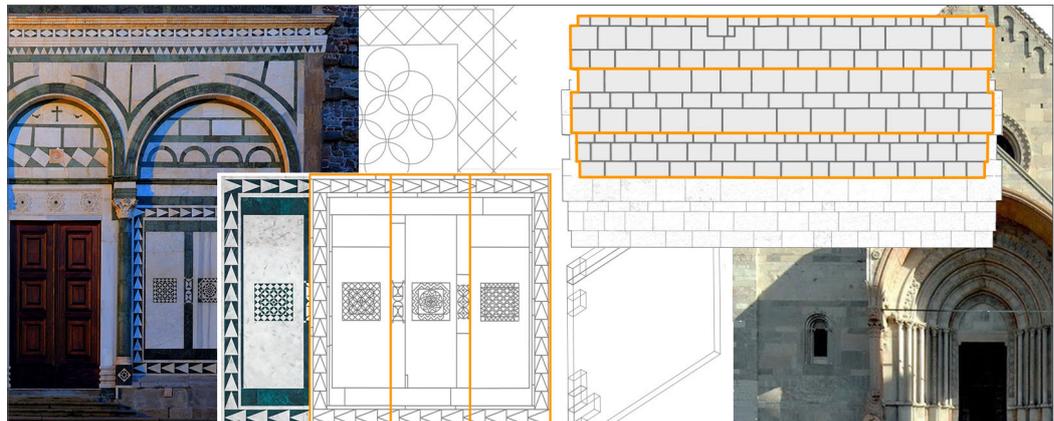
Di-segnare the walls of time and space. Around the analytical-compositional praxis of Oscar Piattella's works

Laura Baratin
Francesca Gasparetto

Abstract

Oscar Piattella entire work is distinguished by a strong link with drawing, which he defined as the basis of painting. The contribution analyses the artist's geometric compositional approach, starting with the observation of the representational result obtained on a series of seven works from the 1980s, currently conserved in the Multimedia Room of the Sant'Agostino Cloister in Cantiano (PU).
These painted panels are part of Piattella's constant research process on the theme of the "wall", an element to be investigated from an anthropological as well as a geometric point of view. It is precisely the wall, declined in its conception as a rigid structure marked by static rules, that becomes the starting point for the analysis of the artist's operative practice.
Our analysis work declared the drawing as an indispensable tool and the expression of ancient rules, capable of interpreting and unveiling the archetypes of history, time, and matter, and proposing images that reflect an almost Renaissance vision of space and painting.
Finally, the work addressed the conservation of the works investigated concerning the places of architectural inspiration. Artistic praxis intertwines conservation praxis and they both lead to a new approach, possible by the use of drawing as the founding element of image and material.

Keywords
Di-segno, pictorial gestures, space, material, wall

Topics
Interpreting / unveiling

Summary of an analytical approach: Di-segnare i Muri di Piattella, Photo credits: School of Conservation and Restoration, University of Urbino

doi.org/10.3280/oa-832-c84

Introduction

Inside the Cloister of Sant'Agostino in Cantiano, on the border between the Marche and Umbria regions, seven works by Oscar Piattella are exhibited as part of the long series of 'Walls' that the artist from Pesaro has investigated in his artistic career (figs. 01, 02).

Fig. 01. Layout of the works in the Cloister of Sant'Agostino, Photo credits: School of Conservation and Restoration, University of Urbino

Fig. 02. Layout of the works in the Cloister of Sant'Agostino, Photo credits: School of Conservation and Restoration, University of Urbino

The analysis of these objects was the basis for the study presented, which investigates the link between Renaissance architectural composition and contemporary informal pictorial gestures, attempting to define an autonomous language referring to geometric rules repeated by the artist in the creative phase. Architecture and the study of its proportions were the subjects of Piattella artistic investigation until the 1990s when he abandoned problems of visual structure, formerly central to his poetics [Emiliani 2002, p. 43]. This artistic season was characterized by an almost obsessive approach to the study of Renaissance walls and plinths, and it led him to define his artistic surfaces in a compositional perspective from which he invented his abstraction. Playing the façades of important Renaissance buildings, from the study of their decorative motifs and compositional details, the thought, and the creative effort of Piattella's work emanates. The interest in studying the rigorous approach to pictorial gestures led us to examine the surfaces created by the artist, which represent the result of a careful geometric analysis conducted and expressed through the constant use of the drawing tool. The research also led to an in-depth examination of the technical-scientific aspects of the seven painted panels, from the materials to the execution techniques (support, pigments, binders, and protective agents), intending to identify a common conservation practice. Inevitably, the compositional technique and material issues are mixed, as they represent the result of artistic relations between drawing and color, named *di-segno* by the artist [Iori 2019, p. 29].

Piattella's gestural poetics: abstraction that never denies the use of drawing

Already defined as a *segnatore del tempo* [Varga 1982], Piattella is an artist representing a sort of living experience of memory through matter, able to impress the physicality of the matter through the signs of his eternal present. His research began at the end of the 1950s, starting with a decisive chromatism of pictorial mixtures, and then evolved into a gradual reduction of the sign-chromatic fabric in favor of space-surface. The image designed and realised by Piattella is thus transformed into space, which the artist investigates through drawing the elementary forms of reality. A keen observer of his natural and built surroundings, Piattella slowly broke away from the Informal movement in which he was immersed in his early years of artistic production. In fact, his idea of abstraction led him to experiment and apply new compositional rules, in which the geometric purity of the architectural lines allowed him to unleash a symbolic reality.

Projecting his look over the surrounding world turns him into an active spectator of the changes in nature - caused by the succession of seasons - and the changes in light between day and night, experiencing and measuring them as a research tool for pictorial and creative gestures. His pictorial gesturality – seemingly mechanical, processual, and codified – leads to Piattella abstractionism. An example of this is the large wall panels that represent architectural forms, geometric purity and the ability to develop a mental and creative drawing from the representation of an autonomous artistic language that refers to matter.

The 'walls' of Cantiano: materials, execution techniques and creative effort

The knowledge that leads to Piattella's pictorial experience is the summary of his ability to observe and to be part of spatiality, his careful look always turned towards the walls of old houses and historic buildings, with cracked plaster and colors faded by time. All of this is part of the poetics expressed in the 'Walls' exposed in the cloister of Cantiano. From a technical-merchandising point of view, the works examined in this study are realised on supports that Piattella sources from industrial wood dealers, i.e. plywood or chipboard. The pictorial layers are composed of synthetic paints in aqueous dispersion, which vary in density depending on the aesthetic result sought by the artist. In addition to color, Piattella enriches his surfaces with textile inserts and heterogeneous materials of natural, mineral, or vegetable origin (marble dust, red clay from tennis courts, pumice, powdered charcoal, sand, graphite). More than in other works, these seven paintings represent the still, static, and repetitive character of Piattella's work, which meets architecture, sculpture, and volume to achieve two- dimensional geometric purity. The works placed in the multimedia room of the Sant'Agostino Cloister in Cantiano represent the façades of the Basilica of Santa Maria di Collemaggio, the Bishopric in Pienza, the Romanesque Church in Colleferro, the Church of San Ciriaco in Ancona and finally the Badia di Fiesole. From the observation, analysis, and consequent abstraction of the structural aspects of each of these façades, Piattella recreates for his surfaces the design of the wall faces (fig. 03).

Fig. 03. Façade of the Palazzo Vescovile in Pienza and the painting "Grande tavola della terra", Photo credits: School of Conservation and Restoration, University of Urbino

The artistic process demonstrates his exceptional multi-level analytical capacity, represented by each of the works. Their realisation starts with careful in situ surveys, i.e. the collection of the measurements of the individual elements that make up the chosen masonry walls and comparison with the actual architectural proportions of the inspiring façades. Once the geometric model of the architecture had been obtained, the execution involved the preparation of the geometric motifs creating the chosen wall face. Then, on the correctly cut canvases, a full-bodied impasto was spread, which acted as a preparatory layer and accommodated the successive layers of pigments, colored terrain and sands, sifted onto the surface until completely saturated, in order to imitate stone. The choice of painting material was guided by observation of the stone material. The preparation of the painted inserts was followed by their gluing onto the support according to the arrangement of the stones on the wall face.

Geometric research hypothesis: an analytical model for the *'Ara della Presenza'*

Starting with the painting *Ara della presenza*, the geometric and compositional analysis of the work was conducted following three levels of investigation: the study of the lines of construction and thus the painting structure; analysis of the geometric forms; metric comparison between the inspirational architectural surface and the final pictorial result. By observing the results, we supposed the artist operational practice in designing his "Walls". The work was realised with colored pieces of canvas, which the artist used to faithfully recreate the polychrome inlay in white and green marble that adorns the façade of the Badia Fiesolana (FI) (fig. 04). For this specific case, the artist has faithfully reconstructed the motif of the marble inlay by proposing a two-tone surface in shades of dark grey conferred by the graphite and cast iron used in the mixture. The first step of the geometric analysis was based on the study and

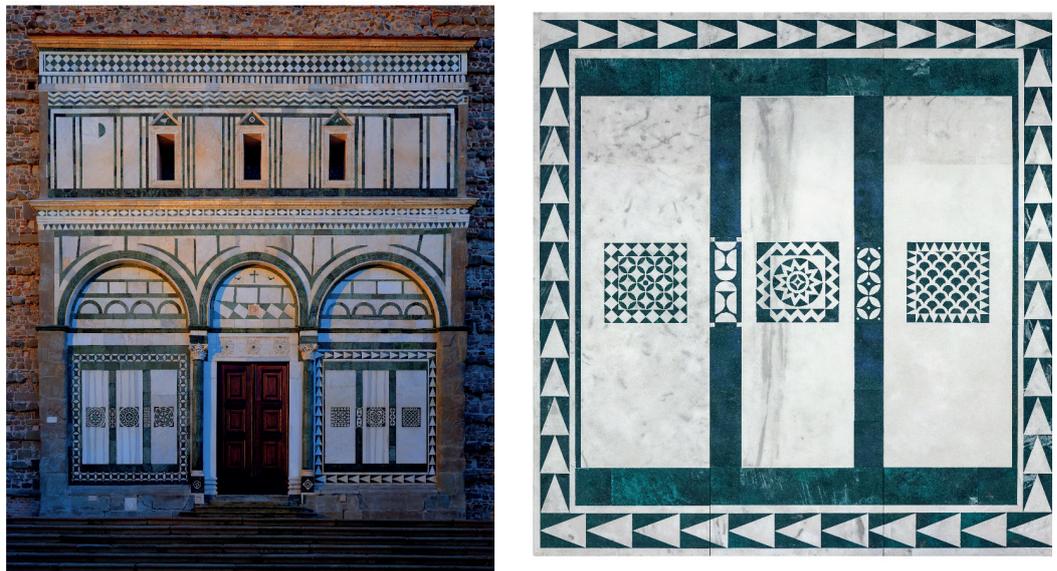



Fig. 04. Façade of the Badia Fiesolana and the painting "Ara della Presenza", Photo credits: School of Conservation and Restoration, University of Urbino

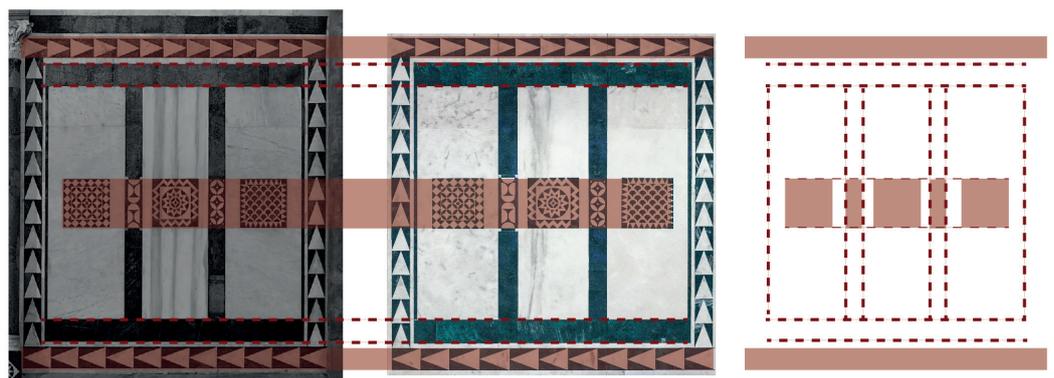



Fig. 05. Phase 1: comparison between the façade of the Badia Fiesolana and the painting "Ara della Presenza", Photo credits: School of Conservation and Restoration, University of Urbino

comparison of the spatial organisation of the two-dimensional surface (fig. 05).
The observation of the two compositions – architectural and pictorial – leads to the structuring of a model defined from the study of the marble inlay. The result is the same for both the architectural façade and the work of art: the surface is divided into three areas - defined by the three vertical rectangles - decorated within them by smaller rectangles, all enclosed within a geometric frame. The second level of investigation examines the geometric forms, compared in this study to evaluate the accuracy of Piattella approach. Each part of the surface can be traced

Fig. 06. Phase 2: analysis of the geometric forms used for the decoration of the façade of the Badia Fiesolana and the painting "Ara della Presenza", Photo credits: School of Conservation and Restoration, University of Urbino

Fig. 07a. Study of the lines of composition of the geometric decorations of the painting "Ara della Presenza", Photo credits: School of Conservation and Restoration, University of Urbino

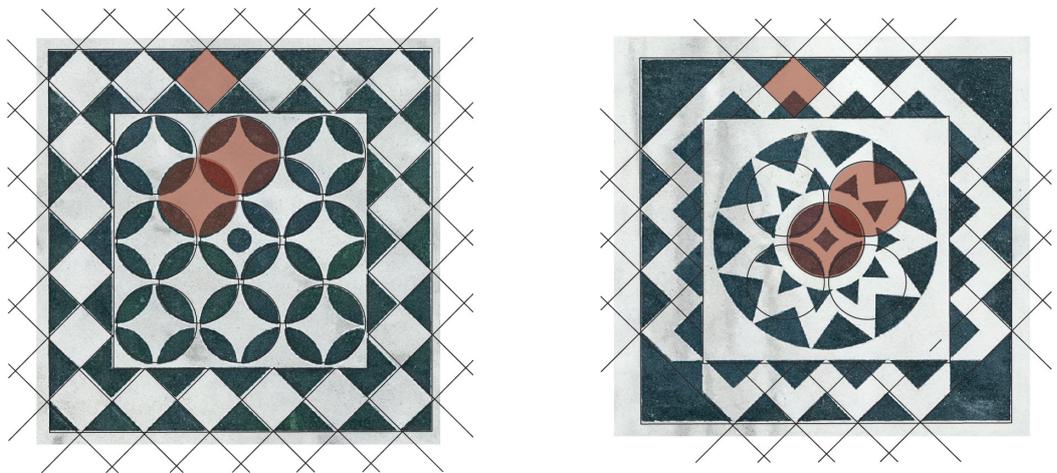



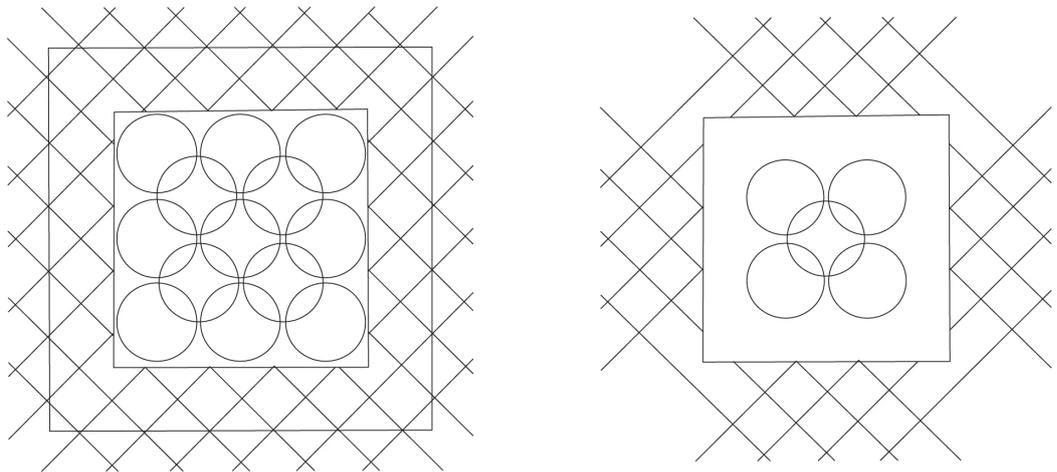
Fig. 07b. Study of the lines of composition of the geometric decorations of the painting "Ara della Presenza", Photo credits: School of Conservation and Restoration, University of Urbino

back to elementary geometric elements: square, rectangle, triangle, and circle (fig. 06). The geometric decorations are the result of the juxtaposition or superimposition of different shapes. The artist shows accuracy in reproducing the same forms of the Renaissance façade. Analysing the geometric structure of decorations in the central rectangles, it is possible to define a sort of compositional proportion that determines the ordered structure, not present in the marble inlay (fig. 07 a,b). Therefore, we suppose that Piattella rigorous interpretation of geometry was probably due to the execution technique. In fact, although apparently identical, the rigid repetitiveness of the marble decorations is reduced. Finally, the last phase of the investigation focuses on the metric comparison. The dimensional

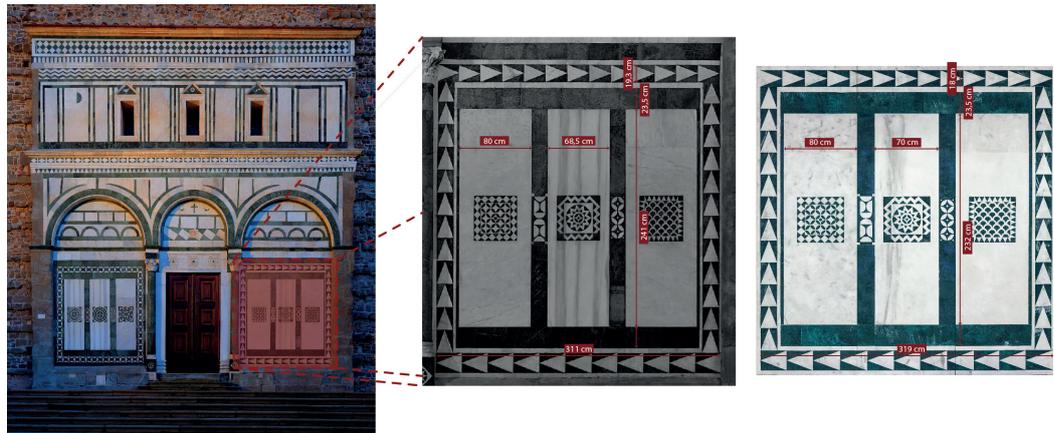
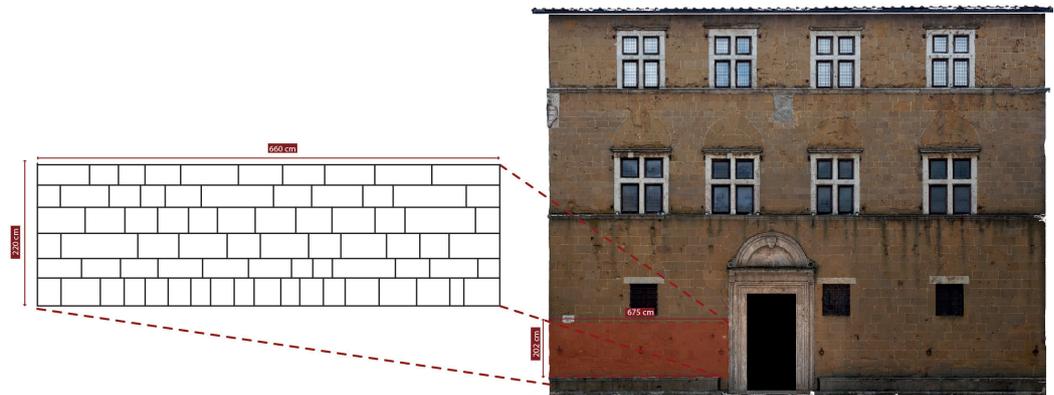
Fig. 08. Phase 3: Metric comparison between the façade of the Badia Fiesolana and the painting "Ara della Presenza". Photo credits: School of Conservation and Restoration, University of Urbino

result obtained by Piattella is not identical to the facade of inspiration (fig. 08).
This could be due to an error made by the artist when surveying or returning the measurements. Probably, the discrepancy of a few centimetres can be attributed to the artistic gesture, a desire to reinterpret an immortal past. The metric analysis was conducted on all seven paintings in comparison with the inspiration façades. The result was confirmed, as the dimensions of none of the works correspond to the facade of inspiration (fig. 09). In fact, the contemporary result should not be a technical reproduction of past geometric forms. Rather, Piattella's work is to be interpreted as a contemporary pictorial gesture, which contrasts past time with a present time that looks towards the future and interprets ancient material with more contemporary solutions. Thus, the investigation, conducted from geometric analysis and through the simplification of lines reworked on the wall surfaces of historic buildings, allowed the identification of a repetitive and in its way abstract procedure, which confirmed the Pesaro artist's dedication to rules.

Fig. 09. Phase 3: Metric comparison between the façade of the Palazzo Vescovile in Pienza and the painting "Grande tavola della terra", Photo credits: School of Conservation and Restoration, University of Urbino

Informally protect: a different drawing in support of conservation

More than for other art objects, survey and drawing were important tools applied in the research for studying - and for realizing as well - the 'Walls' of Piattella. In this particular context, the conservation planning was designed around an analytical-documentary approach. Starting precisely from careful observation of the pictorial reality compared with the inspirational and architectural reality, materials were geometrically analyzed and their possible degradations were identified. While Piattella had personally measured decorative elements with direct surveying instruments. On the other hand, today's investigation involved the use of

digital instruments and an indirect survey approach to achieve the restitution of photo plans. The resulted representations were useful to graphically indicate the main in progress degradation mechanisms and to suggest necessary conservation practices. A new representative model was tested to be used in not particularly complex conservation contexts, such as the painted surfaces of the "Walls" (fig. 10). In these cases, although drawing was considered an indispensable synthesis tool, it was deemed sufficient to refer to illustrative diagrams to support the direct observation of the work. In the case of conservation processes of small movable artworks, the planning of restoration intervention always takes place facing the work. Rather, the graphic representation serves as a secondary support tool. To support the common practice, an optimized documentation model has been experimented with in order to meet the actual operational requirements. Thus the conservation mapping normally used – and thus the graphic coding of degradations – was abandoned to make way for graphic diagrams integrated with macro photographs and technical indications of the points to be worked on. This solution was possible because the problems encountered were often widespread over the entire surface and, in many cases, referred to degradation that was not yet evident and therefore difficult to locate and represent. In addition, scientific investigations carried out on specimens made in collaboration with the artist have led to product information that is very useful for planning proper conservation [1] and can be well integrated into different graphic documentation such as the one proposed.

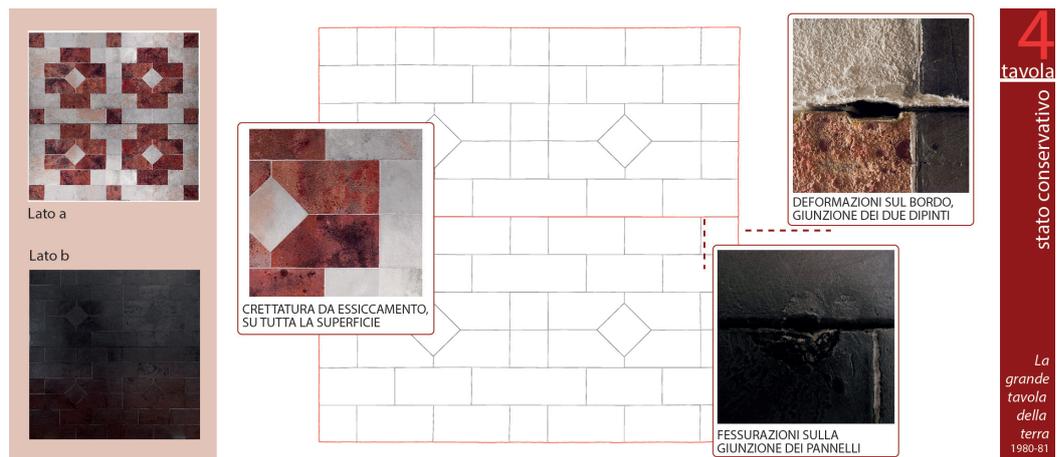



Fig. 10. Example of graphic layout. Photo credits: School of Conservation and Restoration, University of Urbino

Conclusions

The study highlights the different roles of drawing in an artistic process and for the conservation of contemporary works of art. In the case of Piattella's 'Walls', the tool of drawing plays the role of guide and demonstrates its versatility, as it can dialogue with the artistic aspects and the technical-scientific ones, supporting the entire life of an artwork. The research has therefore explored how materials, time, architecture, and care are concepts that could be expressed and represented by a different form of drawing.

Notes

[1] As part of the degree thesis in Conservation and Restoration of Cultural Heritage at the University of Urbino (A.A. 2013/2014) conducted by student Francesca Marconi, the artist created five specimens using a rectangular plywood support on which she applied various types of coloured mixtures prepared by hand using powder pigments mixed with the medium in different proportions.

References

Caramel, L. (1990), *Piattella. Tra regola e accadimento. Pitture dal 1975 al 1990*. Ascoli Piceno. Cat. di mostra, Ascoli Piceno,Civica Galleria d'Arte Contemporanea di Ascoli Piceno, 1990, s.i.p.

D'amico, F. Piattella, O. (a cura di). (1991). *Materia tra realtà e mito*. Perugia: Electa Editori Umbri.

Emiliani, A. (2002) In *Piattella*. Pp. 39-43. Urbino: Edizioni Quattro Venti.

Iori, A. (2019). *Oscar Piattella. Nel di-segno del colore*. Perugia: Fabrizio Fabbri Editore.

Million H., Lampugnani V.M., (a cura di). (1994). *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Milano: Bompiani.

Murray, P. (1978). *Architettura del Rinascimento*. Milano: Electa editrice.

Piattella, O. (1987). *Materia come realtà, Materia come sogno*. Perugia: Litostampa.

Piattella, O. (1999). *Oscar Piattella: sentire la materia*, Cagli: Comune di Cagli; Cantiano: Comune di Cantiano; Comunità Montana del Catria e del Nerone.

Piattella, O., D'amico, F. (a cura di). (1994). *Il tempo del colore*. Grottammare: Stamperia dell'Arancio.

Poli, F. (2007). *Arte moderna dal postimpressionismo all'informale*. Firenze: Electa.

Varga, M.N. (1982). In *Oscar Piattella / I muri*. Pp.2-3. Pesaro: Tipolito SAT.

Authors

Laura Baratin, Scuola di Conservazione e Restauro, Università degli Studi di Urbino, laura.baratin@uniurb.it
Francesca Gasparetto, Scuola di Conservazione e Restauro, Università degli Studi di Urbino, francesca.gasparetto@uniurb.it

To cite this chapter: Baratin Laura, Gasparetto Francesca (2022). Di-segnare i muri del tempo e dello spazio. Intorno alla prassi analitico-compositiva delle opere di Oscar Piattella/Di-segnare the walls of time and space. Around the analytical-compositional praxis of Oscar Piattella's works. In Battini C., Bistagnino E. (a cura di). *Dialoghi. Visioni e visualità. Testimoniare Comunicare Sperimentare. Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Dialogues. Visions and visuality. Witnessing Communicating Experimenting. Proceedings of the 43rd International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1279-1294.

Isbn 9788835141938